



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** W-czytanie. (O)Szukanie. Rzeczywistość i literatura: Masłowska, Bator, Hugo-Bader

**Author:** Marta Olejniczak

**Citation style:** Olejniczak Marta. (2016). W-czytanie. (O)Szukanie. Rzeczywistość i literatura: Masłowska, Bator, Hugo-Bader. W: S. P. Kukulak, J. Olejniczak (red.), "Wyjść poza tekst : literatura wobec tradycji i rzeczywistości". (S. 201-231). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Marta Olejniczak  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## W-czytanie. (O)Szukanie. Rzeczywistość i literatura: Masłowska, Bator, Hugo-Bader

### Rzeczywistość i literatura

Chciałabym opowiedzieć o wierze, a nie o zwątpieniu w literaturę. Literatura jest częścią rzeczywistości. Jan Subart, wspominając swoje doświadczenia rozmów z bejruckimi taksówkarzami, stwierdził, że: „wyobrażenia poetycka stanowi składnik potocznego myślenia” oraz „Literatura nie jest [...] zajęciem dla nieżyciowych pasjonatów, ale codziennością”<sup>1</sup>.

Moja myśl o rzeczywistości i literaturze zaczęła się od dojmującego uczucia, które najłatwiej wyrazić słowami: „Tak właśnie jest!”, „Rzeczywiście!” (sic!), „Racja!”, „To mnie dotyczy!”, a które towarzyszyło kilku moim lekturom ostatnich lat: dramatu *Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej [DM], powieści *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator [JB] oraz reportażu *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* Jacka Hugo-Badera [JHB]. Nie łączy ich gatunek, autor, styl, temat. Co zatem sprawia, że kiedy je czytam, nawiedza mnie ta sama refleksja?

Co to? Doznanie rzeczywistości wyzierającej z tekstu? Spod tekstu? Spomiędzy słów? Ze szczelin tekstu?<sup>2</sup> Odczucie rzeczywistości? Jej okruczeństwa, śladów, symptomów? Doświadczenie rzeczywistości?

---

<sup>1</sup> J. SUBART: *Opętanie. Liban*. Warszawa 2015, s. 16.

<sup>2</sup> Por. J. BRACH-CZAINA: *Szczeliny istnienia*. Kraków 1999.

Dlaczego akurat te utwory? Nie wiem. Mogę jedynie powtórzyć za Janem Błońskim: „Nie wiem – i zapewne nie dowiem się nigdy – dlaczego właśnie ten wiersz tak mnie olśnił [...]. Czemu mnie – zakochał?”<sup>3</sup> Refleksja ufundowana na prywatnej lekturze jest osobista, subiektywna, własna. Jest świadectwem tej lektury. Inaczej być nie może: „[...] osobisty stosunek do tekstu prześwieca [...] przez najuczciwszą nawet analizę”<sup>4</sup>. Trudno uzasadnić, dlaczego zostało się uwiedzionym<sup>5</sup>. Taka lektura ma źródła w prywatnym doświadczeniu: życia, ciała, czytania. Sądzę zaś, że wiedzie do w-czytania, odnalezienia się przez czytelnika w lekturze, do uważności, do osobistej, bliskiej relacji z tekstem.

Postawa uważności, właściwa wnikliwemu czytelnikowi, jest postawą botanika przyglądającego się roślinie. Filozofia rozpoczęła się od badania rzeczywistości: pierwsi myśliciele, filozofowie przyrody poświęcali swoją refleksję temu, co najbliższe, dotykalne: zwierzętom, roślinom. Mimetyzm wywodzi się ze świata roślin i zwierząt: niektóre bezbronne gatunki „przebierają się” za gatunki zdolne do obrony lub upodabniają się do otoczenia, by oszukać drapieżnika, czasem to drapieżniki maskują się, by ułatwić sobie polowanie na ofiarę, a ptaki wydają zasłyszane dźwięki<sup>6</sup>.

Vladimir Nabokov pisał o relacji rzeczywistości i literatury:

Rzeczywistość to sprawa bardzo subiektywna. Mogę zdefiniować ją tylko jako swego rodzaju stopniowe gromadzenie informacji i jako specjalizację. Jeśli weźmiemy na przykład lilię, czy jakiegokolwiek inny twór przyrody, to lilia jest bardziej rzeczywista dla przyrodnika niż dla zwykłego człowieka. A jeszcze bardziej rzeczywista dla botanika. Jeszcze inny stopień rzeczywistości osiąga botanik, który jest specjalistą od lili. Do rzeczywistości można się coraz to bardziej i bardziej przybliżać, by tak rzec; ale nigdy nie można się zbliżyć wystarczająco, rzeczywistość to bowiem nieskończony szereg stopni, poziomów percepcji, fałszywych den, a tym samym jest ona czymś nienasyconym,

<sup>3</sup> J. BŁOŃSKI: *Romans z tekstem*. Kraków 1981, s. 7.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>5</sup> Por. ibidem, s. 19–25.

<sup>6</sup> Por. V. NABOKOV: *Wykłady o literaturze*. Przeł. Z. BATKO. Warszawa 2000, s. 38–39.

nieosiągalnym. O jednej rzeczy można wiedzieć coraz to więcej, ale nigdy nie można wiedzieć o jednej rzeczy wszystkiego: to beznadziejne<sup>7</sup>.

Postawa botanika pochylającego się nad kwiatem, przyglądającego się wnikliwie i uważnie to postawa czytelnika, który niezależnie od tego, jak blisko stanie, jak nisko się pochyli, przez jaką soczewkę spojrzy, nigdy nie ujrzy wszystkiego, bo zawsze będzie coś więcej.

Poczucie beznadziejności poszukiwań rzeczywistości w literaturze towarzyszyło nie tylko Nabokowowi. O kłopotach z konstrukcją pojęcia realizmu pisali Michaił Bachtin, Anatolij Winogradow, Wiktor Szklowski, o ich bezsensowności – Ernst Robert Curtius<sup>8</sup>, także Erich Auerbach<sup>9</sup>. Poczucie bezsensowności bliskie było Stefanowi Szymutce. Badacz zadawał pytanie o relację języka i rzeczywistości: co było pierwsze? Czy mogą istnieć bez siebie nawzajem? Rzeczywistość bez języka istnieje. Ale nie ma sensu. Nie jest obecna w ludzkiej świadomości. Język oderwany od rzeczywistości jest nie do pomyślenia. Słynna teza Ludwiga Wittgensteina – „Granice mego języka oznaczają granice mego świata”<sup>10</sup> – wskazuje na istnienie niewyrażalnego, metafizyki poza światem, poza językiem. Przekonanie o istotności egzystencji prześwituje przez podchwytcone przez Martina Heideggera pytanie Gottfrieda Wilhelma Leibniza: „Dlaczego istnieje raczej coś niż nic?”<sup>11</sup>. Tego, że jest coś więcej, coś poza bezpośrednim doznaniem, ale też tego, że samo doznanie, egzystencja są ważne, uczy doświadczenie lektury, doświadczenie górskiej wspinaczki czy biegu, co będzie istotne dla moich rozważań.

Problem relacji rzeczywistości i literatury rozpatrywano w kategoriach realizmu lub *mimesis*. W nowożytności miał swoje źródła

<sup>7</sup> V. Nabokov, cyt. za: Z. SMITH: *Jak zmieniałam zdanie. Eseje okolicznościowe*. Przeł. A. Pokojńska. Kraków 2010, s. 66–67.

<sup>8</sup> Zob. A. BRODZKA: *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*. Warszawa 1966, s. 23–26.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>10</sup> L. WITTGENSTEIN: *Tractatus Logico-Philosophicus* [fragmenty]. W: *Filozofia współczesna*. T. 2. Red. Z. KUDEROWICZ. Warszawa 1983, s. 25.

<sup>11</sup> Por. J. BRACH-CZAINA: *Szczeliny...*, s. 9.

w powieści. Dotyczył zazwyczaj literatury skonwencjonalizowanej, dążącej do przezroczystości, najczęściej z trzecioosobowym narratorem wszechwiedzącym, ukrywającej swoją literackość, udającej, naśladowującej rzeczywistość, może symulującej ją.

Naśladowanie można uznać za świętokradztwo, czynność niegodną. Z respektem należy podchodzić do stwarzania wizerunków boga<sup>12</sup>. Kopiowanie, jak fotografia, może być związane z kradzieżą duszy. Z odbieraniem istotności temu, kto lub co kopiowaniu podlega. Uznane za imitację, kłamstwo<sup>13</sup>. Magritte'owska fajka<sup>14</sup> nie jest fajką, jest jej wizerunkiem.

Kategoria rzeczywistości po Jeanie-François Lyotardzie<sup>15</sup> i Jeanie Baudrillardzie<sup>16</sup> jest postawiona w stan podejrzenia. Joseph Hillis Miller pisze: „Dzieło literackie nie jest, jak mogłoby zakładać wiele osób, słowną imitacją pewnej już istniejącej rzeczywistości, lecz całkiem przeciwnie, jest stworzeniem lub odkryciem nowego, komplementarnego świata, metaświata, hiperrzeczywistości. Nowy świat jest niezastąpionym dodatkiem do już istniejącego”<sup>17</sup>.

Badanie literatury w oderwaniu od rzeczywistości czy choćby „rzeczywistości” okazuje się niemożliwe. Nie mam na myśli tego, że rzeczywistość jest opisywana w literaturze. To literatura jest częścią rzeczywistości. W opowiadaniu *Żółta róża* Jorge Luis Borges pisze o objawieniu doznanym przez Giambattistę Marino na łożu śmierci w efekcie obserwowania kwiatu wstawionego do wazonu: „Marino ujrzał różę [...] i poczuł, że istnieje ona w swej własnej wieczności, nie w jego słowach; że możemy mówić o jakiejś rzeczy lub opiewać ją, ale nie możemy jej wyrazić, i że wysokie wspaniałe tomy, tworzące w jednym z kątów sali złotawy półmrok, nie są (jak to

<sup>12</sup> J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005, s. 9–10.

<sup>13</sup> Por. J. Hillis Miller o *Państwie Platona*. J. HILLIS MILLER: *O literaturze*. Przeł. K. HOFFMANN. Poznań 2014, s. 84–85.

<sup>14</sup> Zob. R. MAGRITTE: *Zdradliwość obrazów (To nie jest fajka)*. 1929.

<sup>15</sup> J.-F. LYOTARD: *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1996, s. 47–61.

<sup>16</sup> Zob. J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja...*

<sup>17</sup> J. HILLIS MILLER: *O literaturze...*, s. 27.

wysniła jego próżność) zwierciadłem świata, lecz tylko jeszcze jedną rzeczą do tego świata dodaną<sup>18</sup>. Istotny jest paradoks tworzący klamrę tego utworu: równocześnie „Ani to popołudnie, ani następne nie były ostatnimi w życiu słynnego Giambattisty Marino [...]” oraz „Tego olśnienia doznał Marino w przeddzień śmierci; może Homer i Dante również go doznali”. Martwy kwiat i nieżywe tomy książek oraz umierający poeta – wszyscy zostają ze sobą zrównani. Każde z nich mimo śmierci będzie trwało: róża, literatura i twórczość poety – w wanitatywnej barokowej martwej naturze. Literatura (ale i botanika – przyroda odradza się z rozkładu) to obcowanie ze śmiercią, to przebywanie w towarzystwie tych, którzy już nie żyją, a równocześnie są wiecznie żywi. Nawet kiedy sięgam po utwory z ostatnich lat, żyjących autorów, spotkam się równocześnie z umarłymi.

Inny jeszcze utwór Jorge Louisa Borgesa jest istotny dla moich rozważań. *Inny tygrys* to autotematyczne zwierzenie z *tropienia tygrysa*, z beznadziejnych, ale koniecznych prób ujęcia przez poetę rzeczywistego tygrysa w słowach, imieniu, w wierszu. Z fikcjonalizacji<sup>19</sup> tego, co żywe. Z tropienia: zbierania śladów. Z refleksji snutej w teraźniejszości i w rzeczywistości: udokumentowanej niefikcyjnym, dziennikowym zapisem (*Dzisiaj, 3 sierpnia 59 roku*). Z uporczywości i nieustanności tych prób mimo uświadomienia sobie przez artystę własnej bezradności.

Szukanie rzeczywistości w literaturze to – śladem Borgesa, Nabokova, Szymutki i wielu innych – świadomie (o)szukanie: szukanie będące oszukiwaniem siebie przez czytelnika, że rzeczywistość została zapisana, oszukańczym działaniem twórcy wobec tekstu, rzeczywistości i czytelnika, oszukiwaniem przez tekst uwiedzionych przez niego twórcy i odbiorcy, a może i rzeczywistości...

<sup>18</sup> J.L. BORGES: *Twórca*. Przeł. Z. CHĄDZYŃSKA, K. RODOWSKA. Warszawa 1998, s. 35.

<sup>19</sup> Por. „Upowieściowienie”, na przykład: M. GŁOWIŃSKI: *Dokument jako powieść*. W: IDEM: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 264; I. IWASIOŃ: *Powieściowość „książki”*. W: <http://www miesiecznik.znak.com.pl/7839/calosc/powieosciowosc-ksiazki> (dostęp: 19.04.2015).

Baudrillard pisał o fragmentach, resztkach rzeczywistości rozsianych na mapie terytorium, którego nie ma<sup>20</sup>. Inspirująca jest monografia Tatr *Ślady, szlaki, ścieżki. Pośród tatrzańskich i zakopiańskich wyobrażeń* Macieja Krupy, Piotra Mazika i Kuby Szpilki. W książce, którą można by traktować jako przewodnik po Zakopanem i Tatrach, wyobrażenia i mity są nie mniej ważne niż historia, miejsca, ludzie, rzeczy. Tworzą tę samą rzeczywistość: „wymiary fantazmatyczne można uznać za równie realne co rzeczywistość. Fantazmatom jako bytom urojonym nadaje się w użyciu kulturowym status realności”<sup>21</sup>. Dla filologa, literaturoznawcy – jak dla Nabokowowskiego specjalisty od lilii te kwiaty – literatura jest może tym, co „najbardziej rzeczywiste”.

Czy chęć szukania rzeczywistości w tekście nie jest sprzeniewierzeniem się tekstowi i etosowi filologa? Zdradą? Czy jest to wskazanie, że sam tekst jest niewystarczający, nieistotny? Nie – to próba zbliżenia się ku tekstowi, próba uważności, to droga do w-czytania się w tekst. To szukanie znaczeń, a nie odmowa znaczenia<sup>22</sup>. To wyraz wiary w istnienie tego znaczenia: zarówno w tekście, jak i w rzeczywistości.

Moje zainteresowania rozpościerają się między zagadnieniami rzeczywistości: doświadczenia, prawdy, prawdopodobieństwa, autentyku, codzienności, „normalności”. Między to (świata), to (tekstu), ja (autora) oraz ty (odbiorcy, czytelnika).

Przy czym to postawa czytelnika jest dla mnie szczególnie istotna i najbardziej interesująca. Postawa zawierzenia tekstowi, osobista lektura. Postawy badaczy, metodologie (o)szukują (się) względem możliwości czynienia ostatecznych rozstrzygnięć. Ważne jest dla mnie w-czytywanie się: postawa uważnej lektury i równoczesnego odnajdywania się w tekście przez czytelnika, przeze mnie. Zадie Smith, moja ukochana pisarka, wspomina: „Jako czternastolatka nie umiałam znaleźć słów (albo słów, które by mi się podobały) dla

<sup>20</sup> J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja...*, s. 6.

<sup>21</sup> M. KRUPA, P. MAZIK, K. SZPIŁKA: *Ślady, szlaki, ścieżki. Wśród tatrzańskich i zakopiańskich wyobrażeń*. Zakopane 2013, s. 11.

<sup>22</sup> POR. Z. SMITH: *Jak zmieniłam zdanie. Eseje okolicznościowe*. Przeł. A. Pokojska. Kraków 2010, s. 78–79.



cudownego uczucia rozpoznania, jakie pojawiło się, kiedy czytałam o postaciach, które miały takie włosy, oczy i skórę jak ja, a nawet były przodkami rytmów mojej mowy”<sup>23</sup>. I zauważa, że: „Philip Roth nazwał taką sytuację »romancą o samym sobie«”<sup>24</sup>.

Podmiotowość czytelnika okazuje się dla Zadie Smith istotna także w kontekście rozważań o statusie autora wobec dzieła. Pisze o prywatnej motywacji czytelniczej, o spotkaniu czytelnika i autora: „Dzisiaj wiem, że tak naprawdę czytam dlatego, żeby czuć się mniej samotna, żeby nawiązać kontakt ze świadomością inną niż moja”<sup>25</sup>.

Z pełną świadomością, że spotkanie czytelnika z tekstem jest zdarzeniem jednorazowym, niepowtarzalnym, wyjątkowym, indywidualnym, unikatowym, właśnie o tym spotkaniu chcę pisać. To właśnie ono wydaje mi się teraz najistotniejsze dla fenomenu literatury.

Jeszcze jedno może budzić niepokój: czy filolog, literaturoznawca powinien zajmować się najnowszą literaturą? Czy nie jest to zadanie dla krytyka lub nawet dla socjologa? Wspólnota filologiczna to przecież – wracam do tej myśli – „stowarzyszenie umarłych poetów”, a przed literaturą najnowszą filologowie nauczyli się odczuwać lęk<sup>26</sup>. Zachowywać wobec niej dystans, powściągliwość. Ale to właśnie ta literatura mnie dotyczy i dotyka. Tu i teraz. Odczuwam wspólnotę doświadczeń. Dlatego muszę o niej pisać.

Książki *Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej, *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator oraz o *Długim filmie o miłości. Powrocie na Broad Peak* Jacka Hugo-Badera zostały opublikowane na przestrzeni pięciu lat (koniec 2008, 2012 i połowa 2014 roku). Miejsce (Polska) i czas ich powstania są dla każdej z nich istotne: bo każda z nich jest osadzona tu i teraz. Ale owo „tu i teraz” jest poddane autorskiej percepcji. Dla każdej z nich istotna jest sytuacja społeczna we współczesnej Polsce, właśnie narodowe, pamięć historyczna (II wojna światowa i dziś, II wojna światowa, czasy powojenne i dziś, historia i dziś

<sup>23</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>24</sup> Zob. ibidem, s. 26.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 78–79.

<sup>26</sup> Zob. J. BŁOŃSKI: *Romans z tekstem...*, s. 10.



polskiej i światowej wspinaczki wysokogórskiej), pamięć miejsca (Warszawa, Wałbrzych, Tatry-Karakorum). Każdy z tych utworów rozpatruję zatem pod kątem relacji fikcji i autentyku.

Utwór Masłowskiej to dramat, któremu bliska jest poetyka groteski, Bator – to szkatułkowa powieść grozy, powieść inicjacyjna, powieść detektywistyczna, z elementami realizmu magicznego oraz wyimkami stylizowanymi na czat internetowy. Hugo-Badera – literacki reportaż uczestniczący, z fragmentami scenariusza filmowego i z fragmentami autentycznego forum internetowego.

*Między nami dobrze jest* to historia trzypokoleniowej rodziny kobiet (matki, córki – Małej Metalowej Dziewczynki oraz babci – Osowiałej Staruszki na Wózku Inwalidzkim) i ich sąsiadki Bożeny („Grubej Świni”), które (nie)żyją w świecie braku, niedoróbek wykluczenia i namiastek. A może są bohaterkami niepowstałego jeszcze, ale już nagradzanego filmu *O koniu, który jeździł konno*, do którego scenariusz pisze (napisał?) mężczyzna zamieszkujący ich mieszkanie. A może nie żyją – bo Osowiała Staruszka zginęła podczas II wojny światowej, a jej córka i wnuczka się nie narodziły. Ale możliwości wcale się nie wykluczają.

Główna bohaterka i narrator *Ciemno, prawie noc*, Alicja Tabor (Tabor – Bator – *alter ego* autorki?) to warszawska reporterka, która wraca do swego rodzinnego Wałbrzycha (rodzinnego także dla Joanny Bator), by przeprowadzić dziennikarskie śledztwo na temat zaginionych dzieci, oraz – jak się okaże – rozwiązać tajemnice swojej przeszłości, swojego dzieciństwa: historii jej matki oraz tragicznej śmierci niezwyklej siostry, Ewy. Rozmawia ze świadkami. Słucha wyznań. Docieka. Napotyka na realistyczne i na fantastyczne postaci, jej historia to reinterpretacja Carrollowskiej *Alicji w Krainie Czarów*.

Jacek Hugo-Bader jest z kolei uczestnikiem autentycznych wydarzeń: wysokogórskiej wyprawy funeralnej na Broad Peak. Po zimowym wejściu na szczyt w marcu 2012 roku zginęło dwóch z czterech jego zdobywców, „lodowych wojowników”, członków polskiej wyprawy pod dowództwem Krzysztofa Wielickiego – doświadczony Maciej Berbeka oraz młody Tomasz Kowalski. Jacek Berbeka, brat tragicznie zmarłego Macieja, zorganizował ekspedycję w celu

odnalezienia i pochowania zaginionych. Reportażystyście udało się wprosić na tę wyprawę. W swojej książce pisze o obu podróżach, ich uczestnikach, a także o historii polskiej i światowej wspinaczki wysokogórskiej oraz – o sobie samym.

Narracja czy ukształtowanie tekstu dramatycznego są w każdym ze wspomnianych akonwencjonalne. Istotny jest walor mowy (wymowności) oraz gra perspektywą nadawczą i czasem wypowiedzi oraz stosunkiem do rzeczywistości, realności. Także fragmentaryczność, figury niedokończenia i nie-obecności.

Dla każdego z nich ważne są motywy ruchu (chodzenie, bieg, wspinaczka...), ruch myśli oraz śmierci, także ruch ku śmierci, stan owładnięcia śmiercią. Także ślady, tropy, rzeczy, codzienność, nawyki, zwykłość<sup>27</sup>.

Dla każdego z nich istotna jest tradycja literacka, rzeczywistość fantazmatyczna. Przestrzenie niewypowiedziane, ale przeczuwane.

W ich kontekście ważny jest jeszcze co najmniej jeden obszar rzeczywistości: etyki, odpowiedzialności i uważności: pisania, czytania. Pisania i czytania jako procesów rzeczywistych, cielesnych<sup>28</sup>, osadzonych w rzeczywistości, czerpiących z niej i ją kształtujących.

## Wy-mowne

Literatura zaczęła się od przekazywanych ustnie opowieści. Od pieśni aoidów. Oratorskich popisów. Najpierw było słowo mówione, pisane – o wiele później.

„Opowieści przynoszą uzdrowienie”<sup>29</sup>. Działają w świecie rzeczywistym. Dają ulgę. Pomagają uporać się z problemami.

---

<sup>27</sup> Por. R. BARTHES: *Efekt rzeczywistości*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. „Teksty Drugie” 4/2012, s. 119–125; Por. A. BRODZKA: *O kryteriach realizmu w badaniach literackich...*, s. 237.

<sup>28</sup> Por. J. HILLIS MILLER: *O literaturze...*, s. 29.

<sup>29</sup> C.P. ESTÉS: *Biegająca z wilkami*. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach. Przeł. A. CIOCH. Poznań 2012, s. 30.

Autorska definicja literatury Hillsa Millera brzmi: „Literatura to użycie słów, które za pomocą czytelników sprawia, że pewne rzeczy się dzieją”<sup>30</sup>.

Mowa ma dla mnie większą moc niż pismo. Jest bliższa prawdy. Jest spotkaniem twarzą w twarz. Jest cielesna. Jest żywa, dynamiczna. Oddaje emocje i uczucia. Docenia funkcję fatyczną. Jest bardziej wy-mowna od pisma.

Opowiadane zdarzenie wydarza się w czasie wypowiedzianych słów. Mowa ma więc funkcję performatywną. Opowieść musi być powtarzana, by rzeczywistość istniała. Walter Jackson Ong zwraca uwagę na to, że: „Ktoś, kto czuje, czym jest słowo w pierwotnej kulturze oralnej albo w kulturze bliskiej oralności, nie zdziwi się, że hebrajskie *dābār* znaczy »słowo« oraz »zdarzenie«. [Bronisław – M.O.] Malinowski stwierdza jednoznacznie, że dla ludów »prymitywnych« (oralnych) język jest sposobem działania, a nie odpowiednikiem myśli”<sup>31</sup>. Język wypowiedziany jest zatem rzeczywistością. Nie jest „o niej”, jest „nią”.

Żywiłem *Między nami dobrze jest*, *Ciemno prawie noc* i *Długiego filmu o miłości*. *Powrotu na Broad Peak* jest mowa. Może przez to są dla mnie tak wy-mowne. Mówią do mnie.

Stanowią przejaw literatury ustnej, która: „odsyła do tych przejawów tradycji ustnej, które zostały utrwalone na piśmie i tym samym przeniesione do innego – obcego sobie – medium”<sup>32</sup>.

Bohaterki i bohaterowie *Między nami dobrze jest* mówią różnymi językami. Osowiała Staruszka – piękną, przedwojenną staranną polszczyzną. Mała Metalowa Dziewczynka – językiem wybrakowanym, pełnym przejęzyczeń, niestarannym, ironicznym, spotworniałym. Halina i Bożena (ale Mała Metalowa Dziewczynka także) – formułami języka potocznego, kalkami z mediów, z czytanej przez nie przeterminowanej gazety „Nie dla ciebie”, społeczną sztaampą, medialną papką. Pojawiają się stylizacje na horoskop, poradę mo-

<sup>30</sup> J. HILLIS MILLER: *O literaturze...*, s. 29.

<sup>31</sup> W.J. ONG: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. J. JAPOLĄ. Warszawa 2011, s. 70.

<sup>32</sup> P. CZAPLIŃSKI: *Słowo i głos*. W: *Literatura ustna*. Red. P. CZAPLIŃSKI. Gdańsk 2010, s. 9.

dową, poradę wnętrza. Twórcy filmowi i dziennikarka przeprowadzająca wywiad z aktorem wydają z siebie pseudointelektualny, narcystyczny bełkot. Monolog głosu z radia pełen jest zaś pseudobogoojczyźnianego, narodowego, romantycznego, mesjanistycznego dyskursu<sup>33</sup>.

Przejęzyczenia należą do żywiołu mowy. Przyjemność jest „początkowa” [DM, s. 8], zwolnienie – „rekalskie” [DM, s. 8], zamiast kondomów są „kondony” [DM, s. 8]. Mała Metalowa Dziewczynka opowiada: „No i tak nie spacerowałyśmy sobie w najlepsze w tę i w tę po ozłoconych jesienią alejkach, gdy ni stąd ni zowąd przyczepił się do nas pewien natręt. Jak myślę, był Niemcem, bo był kurtularny i nawet uklonił się, stuknął obcasami i mówi tak: Dzień dobry, moje nazwisko Arzheimer, ale to jego nazwisko to całkiem wyleciało mi z głowy... No jakże on to tam... no zapomniałam... czy ja już zupełnie tracę głowę? Takie znane nazwisko na A... Jakże to... No nieważne. W każdym razie ledwie zapomniałam nazwisko tego, już pojawił się następny, też zapukał, bardzo kulturalny, ubrany w taką perukę i mówi: jestem tym znanym filozofem niderlandzkim. Tym, no jak mu tam, no, ten co przeciwstawił się dualizmowi kartezjańskiemu... No SKLEROZA. No właśnie [...]” [DM, s. 17]. Przejęzyczenia mają tu charakter gry słownej, parodii mowy potocznej i wypowiedzi relacjonującej problemy z pamięcią i próbę przypomnienia sobie przez mówiącego zapomnianych słów. Bohaterka z Alzheimera robi Arzheimera, ale co ciekawsze, bo trudno ją podejrzewać o filozoficzne wykształcenie czy o humanistyczne obycie, myląc nazwisko Spinozy ze Sklerozą, podaje równocześnie krótką charakterystykę myśliciela. Bohaterki są obdarzone nie-uświadomioną, naddaną wiedzą, która, kiedy ją zauważają, same je dziwi:

Mała Metalowa Dziewczynka: [...] W końcu jest postmodernizm.

Halina: Co ty znów wygadujesz? Co to za słowa?

---

<sup>33</sup> Wszystkie cytaty z dramatu Doroty Masłowskiej, zachowując oryginalną pisownię, cytuję z następującej edycji: D. MASŁOWSKA: *Między nami dobrze jest*. Warszawa 2008; zaznaczam je w tekście głównym skrótem: DM.

Mała Metalowa Dziewczynka: Też nie znam, dopiero ściągnęłam z internetu.

[DM, s. 16–17]

Dramat jest ukonstytuowany przez słowo. Dopóki postaci mówią, dopóty rzeczywistość przedstawiona jest aktualna. Żyje. W dramacie Masłowskiej ta zależność ma odzwierciedlenie w treści sztuki i zasadnicze znaczenie dla jej akcji. Utwór Masłowskiej ma niejako kompozycję klamrową. W pierwszej scenie pierwszego aktu babcia rozpoczyna swoje wyznanie: „Ech, pamiętam dzień, w którym wybuchła wojna” [DM, s. 6]. Próbuje opowiedzieć swoje wspomnienia. Autorka tłumaczy: „Staruszka jest może kluczową postacią, ale tak naprawdę zbudowaną na rodzaju niemości. Przez całą sztukę usiłuje powiedzieć właściwie jedno zdanie”<sup>34</sup>. Wciąż jest jednak przedrzeźniana, wnuczka bezustannie jej przerywa, robi dopowiedzenia na podstawie absurdałnych skojarzeń (np. na zasadzie rymów lub własnego doświadczenia):

Mała Metalowa Dziewczynka: Co wybuchło?

Oswiała Staruszka na Wózku Inwalidzkim: Wojna. Byłam wtedy młodą śliczną dziewczyną, a twarz miałam jak wiosna, serce tłukło się w młodej piersi jak słowiczek schwytyany w...

Mała Metalowa Dziewczynka: W słowiczek.

[DM, s. 6–7]

Monolog babci wciąż jest zakłócany, zniekształcany. Jego intencja gubiona. Kiedy wreszcie pod koniec ostatniego aktu uda się bohaterce dotrzeć do sedna, wspomnienie ożywa w czasie rzeczywistym, teraźniejszym („[...] w oralnej pamięci zbiorowej przeszłość istnieje pod postacią tego, co żywe i aktualne, a więc nieoddzielone od teraźniejszości”)<sup>35</sup>. Wnuczka i babcia uczestniczą w tym, co było udziałem staruszki, kiedy była młodą dziewczyną: w bombardowaniu Warszawy. Nagle okazuje się, że starsza z nich tego zdarzenia nie przeżyła. Że jej córka i wnuczka nigdy się nie urodziły. Boha-

<sup>34</sup> K. KUBISIOWSKA: *Wzór na nieistnienie*. „Tygodnik Powszechny” 4/2008. <http://tygodnik.onet.pl/kultura/wzor-na-nieistnienie/k3f8n> (dostęp: 8.06.2015).

<sup>35</sup> P. CZAPLIŃSKI: *Słowo i głos...*, s. 18.

terki stają oko w oko ze śmiercią. Uświadamiają sobie własne nieistnienie.

Ich niebyt może być wyjaśnieniem miałości rzeczywistości, w której trwały w poprzednich aktach. Języka i świata zaprzeczeń. Tego, że czytało się gazetę „Nie dla ciebie”, na wakacje jeździło nigdzie, nigdzie nie było, nie jadło, przebywało w swoim braku po-koju... Michael Foucault pisze: „literatura arabska – myślę tu oczywiście o «Baśniach tysiąca i jednej nocy» – za swój pretekst obierała opór wobec śmierci, by opóźnić nieunikniony moment, w którym usta narratora zamilkną na zawsze”<sup>36</sup>.

Także w powieści Joanny Bator słowo mówione konstituuje rzeczywistość. Książka jest wielogłosowa. Autorka pisała kiedyś: „Skończyła się era wielkich opowieści. Nie ma już bohaterów, którzy wygraliby każdy pojedynek na miny. »Spadamy we wszystkich kierunkach jednocześnie«. Naszych malutkich historii trzymamy się jak spadochronów”<sup>37</sup>. W powieści różnymi głosami wypowiadają się kolejne postaci napotkane przez bohaterkę-narratora. Wypowiedzi, opowieści bohaterów stanowią też zasadę kompozycyjną tej szkatułkowej powieści.

Alicja jest reporterką. Jej powołanie polega na słuchaniu. Wie, że kiedy ktoś patrzy na jej uszy, ma jej do opowiedzenia historię. [JB, s. 97].

Mówią wszyscy wokół niej. Już kiedy jest w drodze do Wałbrzycha, robi się wokół niej gwar. Gadają współtowarzysze z pociągu. Napotkana w pociągu postać narzeka: „Zmęczona! Zmęczona! Jak z krzyża zdjęta! Chcą nas wykończyć. Zamęczyć cały naród polski. Albo włosy. – Stuknęła paznokciem w sztuczne włosy piosenkarki” [JB, s. 12]. Wypowiedź zamienia się w pozbawiony spójności potok słów. Nagła niezrozumiała zmiana tematu jest charakterystyczna dla mowy codziennej, potocznej, dla niezobowiązującej pogawędki.

<sup>36</sup> M. FOUCAULT: *Kim jest autor?* Przeł. M.P. MARKOWSKI. W: IDEM: *Szaleństwo i literatura*. Warszawa 1999, s. 201.

<sup>37</sup> J. BATOR: *Kobieta*. Warszawa 2002, s. 249; zaś wszystkie cytaty z powieści Bator *Ciemno, prawie noc* cytuję z edycji: J. BATOR: *Ciemno, prawie noc*. Warszawa 2014, zaznaczam je w tekście głównym skrótem: JB.

Marta Czermazowicz zauważa: „Zamiast dobrze skrojonych opowieści ujętych w ramy zręcznej intrygi autorzy proponują dziś teksty utworzone według norm nowego (być może) realizmu. Naśladują akty mowy, montują narrację z tego, co podsłuchane, odzwierciedlają i przetwarzają widoczne na poziomie języka mechanizmy percepcji, potoczne procesy myślowe oraz taktyki językowej identyfikacji i autoprezentacji, a także matryce popularnych gatunków mowy”<sup>38</sup> – „wszystkie te mechanizmy strukturyzowania rzeczywistości stają się przy tym nierzadko tworzywem parodii”<sup>39</sup>.

Postaci często posługują się powiedzeniami, porzekadłami, frazami z popularnych piosenek: „Kiedyś proszę panią wszystko było jak Santor Eleni jak Boney M lepiej było się żyło jak się żyło tych lat nie odda nikt” [JB, s. 11], „Z rodziną to najlepiej się wychodzi na zdjęciu!” [JB, s. 12], „[...] kobieta musi przejść przez piekło, by stać się aniołem” [JB, s. 369], „Szukamy szczęścia po świecie, a ono czeka pod drzwiami!” [JB, s. 365], „Niektóre marzenia są zbyt piękne, by je spełniać” [JB, s. 362]. Walter Jackson Ong zwrócił uwagę na to, że „Formuły pomagają organizować zrytmizowany dyskurs, działają też same z siebie jako wsparcie mnemoniczne, będąc zbiorem wyrażen ciągle używanych przez wszystkich [...]. Tego rodzaju spetryfikowane wyrażenia [...] w kulturach oralnych nie mają [...] charakteru okazjonalnego. Wracają nieustannie. Stanowią samą substancję myśli. Bez nich niemożliwa jest żadna rozbudowana myśl, ponieważ właśnie z nich się składa”<sup>40</sup>. Powtarzanie fraz jest jak rytuał, jak performans. Stwarza rzeczywistość, sankcjonuje ją, porządkuje. Tworzy językową codzienność.

Rodem z mowy są zaklęcia czy mantry. Starsza siostra Ewa opiekowała się małą Alicją. Starła się chronić ją przed zagrożeniami. Uczyła magicznych formuł, specyficznych, prywatnych modlitw, które uspokajały i zaczarowywały rzeczywistość w niebezpiecz-

<sup>38</sup> Zob. M. BACHTIN: *Estetyka twórczości słownej*. Przeł. D. ULICKA. Warszawa 1986.

<sup>39</sup> M. CZERMARZOWICZ: *Proza z życia wzięta. Literatura polska ostatnich lat wobec przemian „mimesis”*. W: *Mapy świata, mapy ciała. Geografia i cielesność w literaturze*. Red. A. JASTRZĘBSKA. Kraków 2014, s. 58.

<sup>40</sup> W.J. ONG: *Oralność i piśmienność...*, s. 73–74.



nych chwilach. Dorosła Alicja przypomina je sobie w chwili próby [JB, s. 417].

Bohaterka opowiada swój sen o zmarłym ojcu [JB, s. 19–20]. Jej wypowiedź pełna jest powtórzeń, wykrzyknień, kontaminacji, złożień i urwanych, niedokończonych słów. Zbudowana zgodnie z logiką oniryczną. Zdaje relację z doświadczenia snu niepoddającego się zwyczajnej mowie. Paradoksalnie ta nierealistyczna mowa jest najbardziej prawdziwa.

Mowa wyraża też fantastyczne treści. Z ust do ust przekazywana jest legenda o księżnej Daisy, która hipnotyzuje mieszkańców Wałbrzycha i okolic i staje się pożywką dla wyobraźni małej Alicji. A później jej echa wybrzmiewają w rzeczywistości.

Także język forum internetowego, które staje się jedną z przestrzeni funkcjonowania postaci w *Ciemno, prawie noc*, jest językiem raczej u-mownym niż pisany. To pisanie-mówienie. Pisanie na żywo, pełne kalek, emocjonalne, zindywidualizowane. Ong pisze: „Dziedzictwo oralne trwało długo po wejściu pisma i druku; funkcjonuje także dzisiaj, w epoce werbalizacji elektronicznej, ponieważ słowa są zasadniczo i niezmiennie dźwiękami, bez względu na to, ile wymyślimy sposobów posługiwania się nimi pośrednio poprzez wzorce na powierzchni lub inaczej (kultura elektroniczna defonetyzuje słowa, np. w komputerach, ale też maksymalizuje ich jakości fonetyczne poprzez telefon, głośniki, radio, telewizję)”<sup>41</sup>. Postaci z forum funkcjonują także w rzeczywistości. Benka czy Zagłobę (tak brzmią ich nicki, ich loginy w wirtualnym świecie) Alicja spotyka na wałbrzyskiej ulicy. W świecie Internetu sprawiali wrażenie przerysowanych, groteskowych. Mówili kalkami z dyskursów dresiarских, nacjonalistycznych, ksenofobicznych<sup>42</sup>. Ale w rzeczywistości pozainternetowej bohaterowie jawią się jako dokładnie takie same monstra.

W reportażu Jacka Hugo-Badera także poza tkanką narracji dokumentarnej pojawiają się cytaty z autentycznych forów interneto-

<sup>41</sup> W.J. ONG: *Romantyczna odmiennność a poetyka technologii*. W: IDEM: *Osoba – świat – domość – komunikacja. Antologia*. Przeł. J. JAPOLA. Warszawa 2009, s. 36.

<sup>42</sup> Por. W. BONOWICZ: *Niepokój*. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/niepokoj-18221> (dostęp: 19.04.2015).

wych. Fragmenty te tytułowane są jako *Bluzgi*. Poszerzają refleksję nad wydarzeniami o nowe wymiary. Głównie jednak są to wymiary emocji i uprzedzeń niż merytoryczne rozważania. Internauci są skłonni do wyrażania autorytatywnych sądów i rzucania oskarżeń. Wyimki z ich dyskusji pokazują funkcjonowanie rzeczywistości w perspektywie medialnej, społecznej. Właściwie nie tyle „pokazują”, co przenoszą z Internetu do literatury *non fiction*. Zmienia się medium, kontekst, ale treść pozostaje.

Motto *Długoego filmu o miłości. Powrotu na Broad Peak* brzmi<sup>43</sup>: „O tym nie mów. Twoje usta są za małe. Indianie Koyukon” [JHB, s. 5]. Przede wszystkim wskazuje ono na istnienie tabu. Tego, o czym nie powinno się mówić, bo jest poza zrozumieniem, poza ludzką miarą. Podobnie jak u Joanny Bator, obecne są także u Jacka Hugo-Badera niestandardowe użycia kropki. Zdania „zamykane są” zanim zdążą się skończyć: bo mówiącemu brak słów, bo to, co trzeba by powiedzieć, jest zbyt trudne, zbyt bolesne. Ale motto wskazuje też na mowę jako medium wyrażania. Czasem kropka wywołuje pauzę w mowie przed wypowiedzeniem dotkliwej treści.

Podobny efekt urwanych zdań bywa osiągany przez wykorzystanie wielokropka: „Może wtedy... [...] A gdybym tak na grani zatrzymał któregoś...” [JHB, s. 65]. Podkreślony jest urwany tok wypowiedzi, relacji Adama Bieleckiego z tragicznej wędrówki na Broad Peak. Zamyślenie, żal. Naturalny sposób mówienia o trudnym, niedającym się ująć w słowa problemie.

Żywiołem reportażu jest mowa: wywiady, rozmowy. Pewna dozażność, „tu i teraz”. Czas teraźniejszy i narrator pierwszoosobowy. Narracja Jacka Hugo-Badera jest soczysta, emocjonalna, żywa, potoczna. Obfituje w wyliczenia, gradacje, urwane zdania. Język emocjonalny, żywy, indywidualny. Wykrzyknienia. Neologizmy. Elementy języka potocznego i znaki indywidualnych cech języka. Przekształcone związki frazeologiczne. Dygresje...

Wypowiedzi bohaterów często są raczej formą mowy pozornie zależnej niż cytatami wprost. Mają cechy języka mówionego, ale

<sup>43</sup> Wszystkie cytaty z reportażu Hugo-Badera pochodzą z edycji: J. Hugo-BADER: *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak*. Warszawa 2014; zaznaczam je w tekście głównym skrótem: JHB.

bohaterowie mówią w sposób podobny do siebie. Raczej więc poznamy ich słowa z relacji reportera. W przytoczonej przez Hugo-Badera wypowiedzi Adama Bieleckiego pojawia się fraza: „po mojemu najważniejszy” [JHB, s. 69]. Brzmi bardzo Baderowsko. Styl mówienia bohaterów jest tym samym stylem, co styl autora. Albo autor pisze „po swojemu”, albo jego głos współbrzmi, styl udziela się rozmówcom.

W narracji wielokrotnie pojawia się retoryczna figura *auksezis*, powtórzenia poszerzającego zakres znaczenia, powtórzenia na poziomie konstrukcji gramatycznej. Obecna jest ona w potocznym języku rosyjskim, tak bliskim Hugo-Baderowi, reporterowi z Rosji, pod postacią „Boh trojcu lubit”. Ma symboliczne, magiczne powinowactwo. Takie szeregi składające się z trzech elementów są stale obecne w tekście: (góra) „Pochłania. Zasysa. Wciąga” [JHB, s. 24], (tym lepiej, im pomysł bardziej) „odjechany, ryzykowny, niepewny” [JHB, s. 26]. Autor wyznaje: „Mam ogromną, niemal religijną wiarę w moc, w potęgę, w niezwykłość tego tematu” [JHB, s. 29]. O Jacku Berbecie pisze (parafrazując fragment *Pani Twardowskiej* Mickiewicza): „niezmiennie dziwi mnie, tumani, przstrasza” [JHB, s. 30].

Jacek Hugo-Bader przytacza wypowiedź Krzysztofa Wielickiego: „[...] Tomek by się cofnął, bo to świetny, inteligentny, rozsądny chłopak. Był” [JHB, s. 61]. Figura *auksezis* jest zbudowana jak dopowiedzenia. Oddaje tryb mówienia, w którym mówiący dopowiada, uściśla wypowiedź. Wynika z namysłu równoczesnego wobec mówienia.

Rodem z języka mówionego jest zmienianie formy czasu w wypowiedzi. Minione wydarzenia reportażysta relacjonuje w czasie teraźniejszym. Opowieść staje się wartka. Słuchacz, czytelnik może ją przeżyć, przenieść się do „teraz”, ale i do „tu” (t u, s t ą d):

O godzinie 12:30 docierają na raty do przełęczy na wysokości 7900 metrów n.p.m. Zgodnie z założoną wcześniej taktyką powinni tu być już od dwóch godzin. Bardzo długo szukali przejścia między szczelinami, ale i tak w zespole wybucha entuzjazm, bo stąd już, w zależności od warunków, tylko półtorej – dwie i pół godziny na szczyt. Jak wiemy, są tam po pięciu godzinach. Tę zwłokę sprawiły kolejne nieoczekiwane trudności techniczne na grani prowadzącej na przedwierzchołek Rocky

Summit, gdzie stanęli o godzinie 16, gdzie zrezygnowali z asekuracji i podzielili się na dwa zespoły.

– Których składy zmieniły się w trakcie wyprawy – opowiada Adam Bielecki. – Najpierw chodziłem w parze z Maćkiem.

[JHB, s. 68]

W narrację trzecioosobową „wcina się” wypowiedź bohatera. Jakby narrator w czasie rzeczywistym toczył dialog. Przeprowadzał rozmowę. W narracji pojawiają się elipsy charakterystyczne dla języka mówionego: „bo stąd już, w zależności od warunków, tylko półtorej – dwie i pół godziny na szczyt” [JHB, s. 68]. Pojawiają się błędy językowe, na przykład frazeologiczne: „Tę zwłokę sprawiły kolejne nieoczekiwane trudności techniczne” [JHB, s. 68]. Dopuszczalne w mowie, ale nie w piśmie.

Opowiadając o wydarzeniach ze zdobywania Broad Peak, narrator mówi: „Adam robi kilka małych kroków w dół. Rezygnuje ze z takim trudem zdobytej wysokości tylko po to, żeby przez tę głupią minutę rozmowy postać na słońcu” [JHB, s. 15]. Określenie „głupia” nie jest adekwatne, frazeologicznie poprawne względem wyrazu minuta. Ale takie jego użycie jest charakterystyczne dla mowy potocznej.

Walter Jackson Ong pisze: „Podtrzymywanie myśli wiąże się w kulturze oralnej z komunikowaniem”<sup>44</sup>. Człowiek oralny, by przeprowadzić wywód, rozwiązać skomplikowany problem, potrzebuje rozmówcy. Jacek Hugo-Bader zwraca się wprost do czytelnika: „Czytelników bardzo proszę o czujność, skupienie, niedłubanie w uchu [...]” [JHB, s. 27].

Dla wypowiedzi ustnych charakterystyczne są powtórzenia. Powracająca jak refren fraza o wieku towarzyszy wędrowki Macieja Berbeki tożsamym z wiekiem jego synów to komentarz, domysł odautorski. Jacek Hugo-Bader wspomina w książce i o swoich synach. Doświadczenie ojcostwa uprawomocnia jego odczucia. Autor przyznaje się do tego, że sfera empatii, uczuć jest jego domeną. Ta fraza powtarza się jak echo. Jest przejawem postawy autobiogra-

<sup>44</sup> W.J. ONG: *Oralność i piśmienność...*, s. 72.

ficznej autora<sup>45</sup>. Często stanowi dygresję. I sposób na wzmocnienie wrażenia mowy pozornie zależnej – mowy pozorującej myśli lub wypowiedzi nieżyjącego bohatera:

w Himalajach i Karakorum prawie wszyscy zdobywcy, którzy tracą życie, giną podczas zejścia, kiedy więc tuż pod głównym wierzchołkiem jego zespół mija się ze zbiegającym Arturem Małkiem, proponuje mu, żeby poczekał na nich paręnaście minut, zaliczą szczyt, szybko wrócą, zwiążą się liną i będą wracali razem. Przecież chłopak ma dokładnie tyle lat co jego syn Krzysztof, a w grupie zawsze rażniej i bezpieczniej.

– Nie dam rady – jęknął spod zalodzonej chustki Artur. – Po-sto-je pięć mi-nut, zamarz-nę.

– To chodź z nami na szczyt jeszcze raz – dyszy Tomek i zanosi się kaszlem. – Ekstrafilmik nakręcimy. Ślit focie z rąsi...

[JHB, s. 69]

Reportażysta fabularyzuje. Pisze, jakby był uczestnikiem czy naocznym świadkiem wydarzeń. Wykorzystuje przy tym swoją wiedzę na temat bohaterów (upodobanie Tomka Kowalskiego do robienia filmików, jego skłonność do narcyzmu), ubarwia ją. W niektórych partiach książki autor wprost zamieszcza wyimki ze scenariusza filmowego. Ale czasem nie wprost odwołuje się do iście filmowego, pozorującego pozawerbalny, sposobu opowiadania. Równie wiele informacji o tej sytuacji tkwi w treści wypowiedzi Artura Małka, co w sposobie ich zapisu: „e” zamiast „ę” w wygłosie słowa „po-stoje”, podział wyrazów na sylaby obrazujący wyczerpanie, kłopoty z oddychaniem mówiącego.

Hugo-Bader przypisuje Adamowi Bieleckiemu słowa: „Podczas ataku szczytowego przez wiele godzin byłem na grani związany z Arturem liną, i to związany na śmierć i życie. Bo to nawet nie była asekuracja lotna. Bardziej ulotna” [JHB, s. 72]. Ta oryginalna

<sup>45</sup> J. SMULSKI: *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4. Przy czym autobiografizm ma tu charakter „od-twarzania”, pozbawiania konkretnej twarzy na rzecz wtopienia jej w mityczne uniwersum (Por. P. DE MAN: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. W: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. Gdańsk 2000, s. 124).

i przepełniona czarnym humorem gra słów bliższa jest językowi mówionemu czy pisanemu? Autor wirtuozersko, jak na grani, balansuje na granicy języków, na granicy mowy potocznej i literatury. Ale przecież literatura właśnie z tej mowy się wywodzi.

Literacka wy-mowność polega na tym, że rzeczywistość nie jest przedstawiana czy naśladowana. Jest mówiona. Symulowana. Dzieje się w języku.

### Literatura jako wyznanie

Vladimir Nabokov pisze: „Literatura narodziła się nie tego dnia, kiedy chłopiec, wołając »Wilk, wilk!«, przybiegł z neandertalskiej doliny, ścigany przez wielkiego szarego wilka. Literatura narodziła się wtedy, kiedy chłopiec nadbiegł, wołając «Wilk, wilk!», a wilka nie było. Fakt, że biedaczek został w końcu zjedzony przez prawdziwego wilka, bo kłamał zbyt często, to już sprawa mniej istotna. Ale jest w tej historii coś naprawdę ważnego. Pomiedzy wilkiem w bujnej trawie i wilkiem z bujnej wyobraźni chłopca jest pewien roziskrzony łącznik. Ów łącznik, ów pryzmat jest sztuką literatury. Literatura to zmyślenie. Literacka fikcja jest rzeczywiście fikcją. Nazywać opowieść historią prawdziwą to obraza zarówno dla sztuki, jak i dla prawdy”<sup>46</sup>.

Literatura może zatem stanowić rzeczywistość. Inną, nie-rzeczywistą. Ale równie silną. Opowieść o chłopcu i wilku do mnie przemawia. Ale gotowa jestem powiedzieć, że fikcja może być prawdziwa. Prawdziwa, czyli przejmująca, dotykająca do głębi. Dotkliwa. Ważna. Literatura to prawda.

Wyznanie to stanięcie twarzą w twarz z rozmówcą. To fizyczna, cielesna relacja. Ale i „coś z trzewi”, z wnętrza. To akt oralny raczej niż piśmienny. Zawierzyć mogę, patrząc w oczy. Przywykłam do nieufności wobec pisma.

Wyznania nie można zanegować. Wyznanie zawsze jest prawdą. Prawdą wyznającego. Jest wejrzaniem, uważnością w siebie. Nieko-

<sup>46</sup> V. NABOKOV: *Wykłady o literaturze*. Przeł. Z. BATKO. Warszawa 2000, s. 38–39.

niecznie – prawdą obiektywną, świadectwem. Często – wyzwaniem dla tego, komu wyznanie jest czynione. Wyzwaniem wobec jego zaufania, zaufania, poczucia prawdy i rzeczywistości. Jest czymś intymnym, prywatnym, ale wyrażonym wobec kogoś drugiego. Paradoksalnie zatem introwertywnym i ekstrawertywnym zarazem<sup>47</sup>.

Małgorzata Czermińska traktuje wyznanie jako jedną z postaw autobiograficznych. Szerzej można myśleć o nim jako o gatunku wypowiedzi dokumentarnej.

A gdyby pomyśleć o literaturze jako o wyznaniu? Skoro prawda wyznania jest niemożliwa do weryfikacji, jest kwestią zawierzenia, taka myśl jest uprawomocniona. Czytelnik naiwny czyta literaturę jako wyznanie. Jeśli taka lektura jest możliwa, jeśli możliwe jest zawierzenie, literatura może być czytana jak wyznanie. Jakie konsekwencje dla refleksji o rzeczywistości przynosi takie odczytanie? Rzeczywistość jest otwarta. Prawda – rozszerzona. Nie ma fikcji, nie ma fantastyki. Jest tylko prawda wyznania.

Chyba właśnie przyjęcie takiej postawy czytelniczej pozwala mi czytać *Między nami dobrze jest* oraz *Ciemno, prawie noc* jako utwory o rzeczywistości. Odczytywanie reportażu jako utworu o rzeczywistości jest sposobem wpisanym w ten gatunek. W książce Jacka Hugo-Badera obecne są trzy postawy: świadectwo, wyznanie i wyzwanie. Ale ta druga z nich jest najbardziej interesująca.

Jacek Hugo-Bader przywołuje swoją rozmowę z Jackiem Berbeką o pochowaniu Tomasza Kowalskiego i komentuje:

– Czekan zaniósł do tego grobu jego?

– Tak.

Zamilkliśmy na długo. Już chciałem zacząć się żegnać, bo wyszły nam słowa, które dobrze wyglądają na końcu czegoś, jakiegoś rozdziału, tomu, artykułu, ale Jacek postanowił pociągnąć [...].

[JHB, s. 286]

Już w czasie rozmowy autor planuje tekst. Tworzy zatem nie tylko tekst, ale też poprzedzającą go rzeczywistość. Prawdę. Pisanie sta-

---

<sup>47</sup> Por. M. CZERMIŃSKA: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000, s. 19.



je się rzeczywistością, rzeczywistość – pisaniem. Pisze o wydarzeniach, na temat których zebrał materiał, na temat wydarzeń, w których uczestniczy oraz o sobie. Często o pisaniu. Jest autotematyczny. I autokreacyjny.

Własne doświadczenia autora tworzą jego perspektywę. Stawia soczewkę, przez którą patrzy na bohaterów:

Po powrocie z Himalajów bohaterskiemu Lodowemu Wojownikowi raptownie robi się w domu duszno, zjeżdża nastrój, pojawia się napięcie psychiczne, zniecierpliwienie, złość, niepokój. Dochodzi do rodzinnych awantur, niezrozumiałych wybuchów.

Jak znam życie, chłopisko zaczyna rozmyślać o następnej wyprawie. Wiem, co piszę, dobrze to znam, bo po każdej z moich reporterskich wypraw odczuwam coś podobnego, coś jakby depresję poporodową, ale u mnie właściwie wyprawa ciągle się nie kończy, żyję nią tygodniami i miesiącami, piszę, dzieje się nawet więcej niż na samej wyprawie, tylko inaczej, stacjonarnie, w głowie. Moje koło zamachowe powolutku zwalnia, a u nich – hamuje jak opętane.

[JHB, s. 277]

By opowiedzieć o bohaterach, opowiada o sobie. Poprzez nich czyni prywatne wyznanie. Dostrzega analogie. Próbuje się utożsamiać, wczuwać w bohaterów, by wnikać w materię tekstu, zatopić się w tworzeniu.

Sprzyja mu przestrzeń. Józef Tischner pisał: „Człowiek powierza górom swe tajemnice. Jest przekonany, że góry go nie zdradzą [...]. W powiernictwie zawsze w końcu chodzi o powiernictwo nadziei. Nadzieja szuka skały, na której mogłaby się oprzeć”<sup>48</sup>. Góry to przestrzeń predestynowana do przyjmowania zwierzeń. Zatem zwierzenie wcale nie musi być ekstrawertywne. Może być wypowiedzią, wyzwaniem rzuconym samemu sobie. I wyrzuceniem prawdy z siebie. Góry i niezwykle świetlisty widok prowokują Jacka Hugo-Badera do wyznania:

Siedzę samotnie na uboczu biwaku Gore II przy osadzonej na statywie kamerze i czekam, aż zachodnia ściana Gaszebruma IV zalśni, wybuchnie światłem [...]. To najlepsze na świecie miejsce i najlepszy do

<sup>48</sup> J. TISCHNER: *Wstęp*. W: R. ZIEMAK: *Tatry*. Warszawa 1999, s. 7.

wyobrażenia moment, by zacząć składać wszystko na nowo. Bo jak wielu przyjechałem w te góry kompletnie rozbity. W drobny mak. W puch, pył. Na atomy. To połowa najbardziej powichrowanego, rozhulanego i niszczycielskiego roku w moim życiu, co teraz, kiedy zaczął się następny, i piszę te słowa, wiem na pewno.

Ale po jasną cholerę ja w ogóle o tym piszę? Może dlatego, że jak mawiał Joe McGinniss, amerykański mistrz reportażu, pisanie książki wymaga całkowitego, absolutnego zanurzenia w temacie – i to bez względu na koszty, nawet jeśli oznacza to, że stajesz się częścią swojego opowiadania.

[JHB, s. 99]

Autor pisze o górkim widoku, gdy nagle zaczyna pisać o sobie. Zaczyna wyjawiać najintymniejsze prawdy. Wyjawiać, ale i ukrywać tajemnice. Jest podmiotem i bohaterem. Wmontowuje siebie w tekst. Oddaje się tekstowi. Jest wobec panteizmu przyrody niczym romantyczni indywidualiści. W luministycznym krajobrazie spotyka się z metafizyką.

Siostra Alicji Tabor także zagłądała „pod podszewkę rzeczywistości”. Ewa to figura wyznania. Była niezwykłą dziewczyną. Marzycielką, idealistką, indywidualistką. Miała zostać artystką: aktorką, może pisarką. Była uważna na świat i dostrzegała to, co nie dla wszystkich dostrzegalne. Kreowane przez nią opowieści były dla jej młodszej siostry równie ważne, co rzeczywistość ją otaczająca. A może ważniejsze, bo zasłaniały ją, pomagały odsunąć bolesne doświadczenia, zagłuszyć ból. Dawid, jej dawny ukochany, zwierza się Alicji:

Słuchałem fantastycznych opowieści Ewy [...] i udawałem, że w to wszystko wierzę. [...] Ewa opowiadała o rodzicach, a jej historie stawały się coraz bardziej niewiarygodne, w końcu zupełnie szalone. [...] „Gdzie teraz jest twoja matka?” zapytałem. „Wyjechała do Paryża, gdzie by indziej? Ma tam liczną rodzinę, a wszyscy mieszkają na Montmartrze” [...]. Wasza matka w dzieciństwie ujawniła wybitny talent muzyczny i teraz po latach postanowiła go odświeżyć. Nic a nic się nie zmarnował i zaczęła dawać koncerty. Jesteście z matką w stałym kontakcie, ale z różnych względów utrzymujecie to w tajemnicy. Na razie wasza żydowska matka spokrewniona z angielską arystokratką nie wybiera się z powrotem do Polski, ale ona, Ewa, sama chce być artystką, więc

to rozumie. Nie można sprzeciwiać się powołaniu. Poza tym wy tu radzicie sobie bardzo dobrze, więc matka nie musi się o was martwić. „Prosiłam ją nawet” przekonywała mnie Ewa, „by nie dzwoniła tak często, bo powinna skupić się na muzyce”. To, że nie mieliście telefonu, nie było przeszkodą ani dla opowieści Ewy, ani dla mojej wiary w tę opowieść.

[JB, s. 310–311; wyróż. – M.O.]

Najistotniejsze w tej wypowiedzi jest dla mnie ostatnie zdanie Dawida: nawet jeśli wyznanie nie jest zgodne ze znanymi faktami, jest prawdziwe. Taka postawa powiernika wynika z jego otwartości wobec nieznanego. Jego wiary w metafizyczną prawdę. Prawdę poza doświadczeniem.

Alicja mówi do Dawida o tym, czy musi wysłuchać jego zwierzeń:

Twoim zdaniem nie mam wyboru, bo opowieści to wszystko, co mogę dostać. Bo Ewa nie żyje. Ale mylisz się. Wiem, jak odróżnić to, co wymyślone, od tego, co prawdziwe. Każdy ma swoją prawdę, ale nie wszystkie są tyle samo warte.

[JB, s. 303]

Bohaterka zdaje sobie sprawę ze specyfiki zwierzenia. Wie, że każdy mówi prawdę. Ale jest ostrożna. Jest profesjonalną dziennikarką. Nie byłaby naiwnym czytelnikiem zawierającym tekstowi. Problem w jej ujęciu zyskuje nowego wymiaru: wartości, etyki. Prawda może być wartościowana.

Niezwykłe jest to, że podmiotem wyznań jest postać pozbawiona rzeczywistego istnienia. To umarły. To byt egzystujący tylko w Internecie, to troll. Współczesna odmiana romantycznego nieumarłego. Niczym Mickiewiczowski Pustelnik-Gustaw.

Warto przywołać refleksję Josepha Hillis Millera: „każde dzieło literackie dostarcza informacji o odmiennej i jednostkowej rzeczywistości alternatywnej, nadrzeczywistości. Jak się zdaje, jej istnienie nie jest uzależnione od słów danego dzieła. Raczej się je odkrywa, a nie produkuje. Nie istnieje żadna metoda, aby upewnić się, czy tak jest w istocie, czy nie. Nie oznacza to, jak podkreślam, że dzieła literackie nie są powiązane z prawdziwym światem. Dzieła litera-

kie, aby nazywać odkrywanie lub też odsłanianie nadrzeczywistości, dokonują przesunięcia w słowach, które odsyłają do rzeczywistości społecznej, psychologicznej, historycznej i fizycznej. Lektura jest ich sposobem na zaistnienie w świecie materialnym. Poprzez wpływ, częstokroć kluczowy, jaki wywierają na przekonania i zachowania czytelników, dzieła literackie wkraczą wtedy ponownie do »prawdziwego świata«<sup>49</sup>. Zatem relacje prawdy i literatury przebiegają wielokierunkowo. Słowa literaturoznawcy potwierdzają tezę o niejednoznaczności prawdy.

Wyznanie w *Między nami dobrze jest* ma niebagatelne znaczenie. Powoduje istnienie lub nie-istnienie rzeczywistości przedstawionej. Od niego zależy, czy bohaterki istnieją, czy nie-istnieją. Dopóki nie jest wypowiedziane lub dopóki, dopóty mu nie zawierzymy, jak w paradoksie Kota Schrödingera: żyją i nie żyją równocześnie. Maśłowska przytacza anegdotę, która zainspirowała ją do stworzenia sztuki:

Zabrałam niedawno moją córkę, która ma lat cztery, do Muzeum Powstania Warszawskiego. I to było dla mnie bardzo przejmujące doświadczenie, bo ona mogła zrozumieć, że Warszawa była zniszczona, że były pożary, głód, ludzie chodzili po kanałach, ona to mogła jako fabułę przyjąć, tyle że nie rozumiała, że to było kiedyś. Nie mogłam jej wytłumaczyć, że myśmy wtedy nie żyli. Ona pytała: ale co, umarliśmy? Nie mogła sobie uzmysłwić, że istnieje na świecie czas, że było coś innego, niż jest teraz. Mieszkamy w domu, który był uszkodzony w Powstaniu, pani, co mieszka na górze, w nim walczyła. I zupełnie mnie uderzyło, że osoby z tak skrajnie różnym odczuwaniem rzeczywistości żyją na jednym świecie, w jednym mieście, w jednym domu, że ta historia dotyczy ich w tak różny sposób. Że można, żyjąc obok siebie, tak bardzo się nie rozumieć, tak inaczej postrzegać<sup>50</sup>.

Zatem możemy wyczytać, że wszystkie płaszczyzny dramatu współistnieją. W punkcie, a nie linearnie. Żadne istnienie nie jest ostateczne i nie zanegowane. Trwają w palimpseście, nadpisywane na sobie.

<sup>49</sup> J. HILLIS MILLER: *O literaturze...*, s. 76.

<sup>50</sup> J. SOBOLEWSKA: *Polska to brzydka dziewczyna*. „Dziennik” 2008. [http://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/167845,polska\\_to\\_brzydka\\_dziewczyna.html](http://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/167845,polska_to_brzydka_dziewczyna.html) (dostęp: 8.06.2015).

Bo wyznanie jest i nie jest prawdą równocześnie. Bo nie podlega ocenie, a zawierzeniu.

### Tradycja, czyli o życiu-śmierci

Skoro jestem zanurzona w książkach, jak Nabokovowski badacz lilii zanurzony jest w tych kwiatach, jak dla niego najbardziej rzeczywiste są lilie – dla mnie najbardziej rzeczywiste są książki. Lilie i książki – wiele mają wspólnego ze śmiercią. Lilie symbolizują ją, ale i zakrywają, rosną na niej i nią się żywią. Książki – odraczają, zakrywają nieistnienie, zastępują istnienie, ale i śmiercią się żywią.

Ważne jest „przeświadczenie, iż sztuka, literatura, poezja jest specyficzną, istotną (acz często negatywną) i faktyczną postacią doświadczenia realności (a nie owego doświadczenia odtworzeniem, reprezentacją czy wtórnym utrwaleniem)”<sup>51</sup>.

Współczesny człowiek żyje w świecie fantazmatów. Życie trudno odróżnić czasem od opowieści. Rzeczywistość – od jej symulakrum: „to też jest doświadczenie: mieć w sobie całą tę przeszłość, ale pożyczoną, przeczytaną, opowiedzianą, obejrzaną w telewizji. Być takim współczesnym dzieckiem-cyborgiem, które wszystko widzi jak ekran telewizora, serwis informacyjny, z którego wyskakują kolejne okienka”<sup>52</sup>.

Jacek Hugo-Bader pyta Jacka Berbekę, czy ekipa podoła wyprawie:

- My tak, ale nie wiem, czy tobie starczy sił. Na dużych wysokościach najprostsza nawet czynność to duży problem.
- Wiem – przyznaję. – I w zimie, i w lecie.
- Skąd wiesz? – pyta Jacek Berbeka.
- Z książek.
- Mówiłeś, że wiesz.
- Bo czytam książki. Ja większość rzeczy, co wiem, to właśnie z książek, Jacek.

[JHB, s. 38]

<sup>51</sup> R. Nycz: *Poetyka doświadczenia. Teoria, nowoczesność, literatura*. Warszawa 2012, s. 149.

<sup>52</sup> J. SOBOLEWSKA: *Polska to brzydka dziewczyna...*

Hugo-Bader jest człowiekiem książkowym, człowiekiem biblioteki, zarażonym przez literaturę. Berbeka – ma się za człowieka doświadczenia, czynu. Niewyobrażalne jest dla niego połączenie tych wartości.

W *Między nami dobrze jest*, *Ciemno, prawie noc* i w *Długim filmie o miłości*. *Powrocie na Broad Peak* znajduję mnóstwo nawiązań do tradycji, zakotwiczeń w niej oraz zapożyczeń z tradycji.

Pierwszy z utworów zatytułowany jest jak utwór punkrockowej kapeli Siekiera, ostatni czerpie z tytułu filmu Krzysztofa Kieślowskiego.

W kilku miejscach książki Jacka Hugo-Badera pojawiają się kryptocyty bądź parafrazy cytatu z opowiadania *Gedali* Izaaka Babla: „– Rewolucja – powiedzmy jej »owszem«, ale może mamy sobocie powiedzieć »nie«? – tak zaczyna Gedali i oplata mnie jedwabnymi rzemykami przydymionych swoich spojrzeń”<sup>53</sup>. Przywołując jeden z kluczowych momentów dla tragicznej wyprawy na Broad Peak, ripostę Artura Małka na propozycję Tomasza Kowalskiego, by wspiał się ponownie na szczyt, by mu towarzyszyć, pisze: „– Odpierdoliło ci?! – krzyczy Artur, a mróz oplata go stalowymi rzemieńkami przeźroczystych spojrzeń. – Włóż tam, rób zdjęcie i przestań się wygłupiać. Już prawie noc. Trza spierdalać, czło-wie-ku!” [JHB, s. 70]. Kryptocytat, parafraza to zdanie o dużym ładunku emocji. Finezyjna metafora oddająca grozę chwili. Rozdarcie między wartościami. Zdanie niezwykle wysmakowane i charakterystyczne – zatem rodzaj hołdu dla jego autora. Sposób na zachowanie ważnego pisarza we własnym słowie. Hołdu wyjątkowego. Dlaczego akurat do Izaaka Babla odwołuje się Hugo-Bader? To pisarz kultury rosyjskojęzycznej, tak bliskiej polskiemu reportażyście, który właśnie jej poświęcił wszystkie swoje dotychczasowe reporterskie książki. To mistrz soczystego, wymownego języka.

Czytam o marzeniu Ewy Tabor o mansardzie z oknem na park, a w moich uszach pobrzmiwają słowa wiersza Edwarda Stachury *Jest już za późno, nie jest za późno*. Ewa jest outsiderką, żyje legendami. Może i legenda Stachury ją zwiódła.

---

<sup>53</sup> I. BABEL: *Gedali*. Przeł. J. POMIANOWSKI. W: IDEM: *Utwory wybrane*. Warszawa 1964, s. 60.

Romantycznych powiązań znajduje jednak szczególnie wiele. Romantyzm, rozumiany nie tyle jako epoka w dziejach polskiej kultury i literatury, co zespół prądów myślenia, sposobów obrazowania, motywów, wątków jest w polskiej kulturze niezwykle żywotny, a jego echa są w niej wciąż obecne. To w nim ukształtował i ugruntował się polski mesjanizm, opozycja młodości i starości, postać wielkiego charyzmatycznego indywidualisty, figury wampirów i nieumarłych, horror, literatura gotycka, panteizm przyrody, istotność metafizyki, wiara w intuicyjne poznanie...

Walter Jackson Ong uważa, że: „Romantyzm można definiować na bardzo wiele sposobów; niektóre się dopełniają, inne ze sobą konkurują. Niezależnie od tego, jaką podamy definicję, jedną z cech tego prądu – na ile zasadniczą, zależy od konkretnej definicji – jest zajmowanie się innością, tym, co odmienne, odległe, tajemnicze, niedostępne, egzotyczne, nawet dziwaczne. Historycy proponują mniej czy bardziej bogatą charakterystykę zjawiska, ale ostatecznie cała nauka zmierza do tego, by prąd romantyczny oddzielić od neoklasycyzmu, który go poprzedza. Sam neoklasycyzm nie wystarczy już jako punkt odniesienia, by romantyczna inność ukazała się w całej pełni. Jeśli neoklasycyzm przedstawimy jako kretowisko, romantyzm jest i pozostaje górą. Romantyzm nie jest zjawiskiem przejściowym. Liczne, a może wszystkie prądy literackie i artystyczne po romantyzmie, o naukowych nie wspominając, okazują się tylko dalszymi jego odmianami, każdy na swój sposób”<sup>54</sup>.

Literatura polska zna postaci żywych-umarłych takich jak Osoviała Staruszką, czy żywych-nieżyjących jak pozostałe postaci dramatu Doroty Masłowskiej. Jak Dawid, Ramoh-Homar z powieści Joanny Bator. Duchy, upiory, wampiry. To zwłaszcza postaci romantyczne: Gustaw, bohater *Dziadów części IV*, i duchy uczestniczące w obrzędzie w *Dziadów części II* Adama Mickiewicza, czy postaci *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora. To postaci, które wciąż na nowo przeżywają swój los, doświadczają pokuty, przynależą do świata „pomiędzy” (pomiędzy fizyką i metafizyką, istnieniem a nieistnieniem). Ale u Masłowskiej rzeczywistość tych postaci jest inna niż

<sup>54</sup> W.J. ONG: *Romantyczna odmienność a poetyka technologii...*, s. 27.



w tradycji: to świat ironii, groteski, gorzkiego śmiechu, powagi pod-szytej chichotem.

Motyw krwi przywołuje sensy pochodzenia (krew z krwi), ofia-ry, ale i sensy wampirycznego zarażenia („krew płynąca we krwi” [DM, s. 75]). Ojczyzna, której bohaterowie się wstydzą, to wampir, który zaraża je wiecznym nie-istnieniem, wysysa z nich życie<sup>55</sup>.

Adam Bielecki, ale i Jacek Hugo-Bader, i Artur Hajzer to roman-tyczni indywidualiści. Charyzmatyczni idealisci. Młodzi przeciw-stawiający się starym. Adam Bielecki mówi o oceniających go „sta-rych wspinaczach”:

Tacy ludzie zapominają, jak sami byli młodzi, i wchodzą w świat war-tości, który z wiekiem staje się coraz ważniejszy. Człowiek jest młody, to działa, a stary zaczyna dużo myśleć. O wartościach.

– Stają się autorytetami moralnymi.

– I zapominają, jak ich życie wyglądało. Oni mnie nie znają, nigdy ze mną nie rozmawiali, a jestem dla nich przedstawicielem młodego po-kolenia, dla którego ważny jest tylko wynik, wyczyn, trening, żel ener-getyczny, a kompletnie brakuje wartości, braterstwa liny, partnerstwa. To jest bardzo krzywdzące, bo ja wychowałem się, uczyłem wspinania z książek Żuławskiego, Długosza, Jagiełły. Ja się uważam za przedsta-wiciela alpinizmu romantycznego, chociaż to brzmi beznadziejnie.

[JHB, s. 225]

Bohaterowie reportażu to ludzie ceniący przyjaźń. Ceniący ojczy-znę. Adam Bielecki o Arturze Hajzerze:

Bardzo mocna osobowość. Mógł sobie jeździć całe życie w najwyższe góry za swoje pieniądze, w Himalaje, Andy, Karakorum... stać go było na to wszystko, ale wziął na swoje barki wielkie zadanie, wystawił się na ostrzał zawistników, krytyki, nie bał się, a wszystko po to, żeby zrobić coś dla innych, na przykład takich jak ja, dla młodych wspinaczy w Polsce. Chciał ruszyć obumarły polski himalaizm, chciał, żeby on znów zaistniał!

– Był patriotą.

[JHB, s. 295–296]

---

<sup>55</sup> Por. M. JANION: *Polacy i ich wampiry*. W: EADEM: *Wobec zła*. Chotomów 1989, s. 53.

Ostatnie z przywołanych zdań Bieleckiego to (niekoniecznie intencjonalna) parafraza fragmentu Mickiewiczowskiej *Ody do młodości*. Operuje tą samą metaforą martwoty i ożywienia. Kładzie nacisk na istotną rolę samotnego charyzmatycznego indywidualisty i na siłę młodości. Pobrzmiewa w niej także dalekim echem – zwłaszcza, jeśli wziąć pod uwagę kontekst całego reportażu i to – wypowiedź Wysockiego w scenie siódmej *Dziadów części III*: „Nasz naród jak lawa, / Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa, / Lecz wewnętrznego ognia sto lata nie wyziębi; / Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi”.

Hugo-Bader jest intuicyjny, nie bada świata „szkiełkiem i okiem”. Fotografie jego autorstwa, integralna część jego książki, przywodzą na myśl *Wędrowca przed morzem mgły* romantycznego malarza Caspara Davida Friedricha. W centrum tego obrazu stoi odwrócony tyłem (oglądając obraz patrzymy w tę samą przestrzeń, co bohater – możemy się z nim utożsamić) samotny mężczyzna. Młody, dandys, indywidualista. Z górskiego skalistego szczytu spogląda w pustkę, w morze mgły. Obraz utrzymany jest w stonowanych, chłodnych barwach. Wywołuje poczucie lęku, samotności, ale i – zgodnie z panteistycznym zamysłem – przecucie istnienia czegoś poza fizyczną rzeczywistością – absolutu, boga, siły metafizycznej. Podobne uczucia wywołuje Karakorum z fotografii i kadrów filmowych Jacka Hugo-Badera. Na jednym z nich w pustej przestrzeni pozostawiona została kamera. Przyroda to przejaw boskości. Obrazy robione są pod światło. Sztuka to medium między Bogiem a człowiekiem. Sacrum i profanum. Sfera ziemską i metafizyczną spotykają się, kiedy Hugo-Bader patrzy na Świetlistą Ścianę, albo gdy pisze o tym, jak himalajscy spotykali w górach towarzyszy, których w rzeczywistości tam nie było.

Jeden z rozdziałów *Długiego filmu o miłości...* zatytułowany został *Szklana góra*. To jasna metafora, ale też odniesienie do spisanej przez młodopolskiego, neoromantycznego poetę Jana Kasprówicza, a później przez wielu innych, baśni *O szklanej górze*. W rozdziale tym reportażysta pisze: „Trzeba się trzymać resztek starych lin poręczowych, własnych śladów, ale w zimie Broad Peak to szklana góra pokryta strasliwym kuloodpornym lodem, z którego huraga-

nowe wiatry wywiały niemal cały śnieg” [JHB, s. 71]. W baśni wielu śmiałków ginie, próbując zdobyć szczyt szklanej góry i dotrzeć do wzniesionego tam zamku. W końcu, przy udziale pomocników, udaje się to sprytnemu bohaterowi, który zostaje królem. Okazuje się również, że przypadkowo ożywił on w drodze na szczyt tłumy tych, którzy wcześniej stracili tam życie. I w baśni, i w reportażu, góra jest śmiertelnie niebezpieczna, ale jej zdobycie daje obietnicę sławy i zaszczytów.

Wszystkie analizowane przeze mnie książki przepętnione są metaforą śmierci, ale i śmiercią dosłowną. By wspomnieć nie-żyjące bohaterki Masłowskiej; nie-istnienie jako figurę losu; Warszawę przedstawioną jako „trupią lazanie”; śmierć rodziny Taborów; śmierć zaginionych dzieci; nie-żywego Ramoha-Homara-Dawida, chłopaka Ewy; Wałbrzych – martwe miasto lochów, żyjące bardziej przeszłością niż dniem dzisiejszym; listopad – miesiąc umierania w przyrodzie; brud – żałobę za paznokciami; ciało żywe i aktywne, ale i ciało – martwe, ciało trupa, ciało zmarłego; zabijane zwierzęta, które wędrowały z karawaną; przecucie śmierci w oczach Dany; śmierć wspinaczy wysokogórskich...

Literatura to sposób na trwanie. Dopóki się opowiada, rzeczywistość – przynajmniej ta ujmowana w słowach – istnieje. Opowieść, *egzegezi monumentum*, to sposób na przetrwanie, które w rzeczywistości wymyka się, nie daje objąć ludzkiemu panowaniu. Tylko poprzez twórczość człowiek ma szansę pokonać nie-istnienie. Zakotwiczenie w tradycji, w literaturze to zatem droga ku śmierci, ale i od śmierci. Ku stowarzyszeniu umarłych poetów, ale ucieczka przed nieistnieniem. Pęd ku śmierci: która pociąga i hipnotyzuje, i może stać się udziałem tego, komu książki skradną życie, ale i zaprzeczeniem śmierci, bo pozostając w książkach, rzeczywistość nigdy nie zostanie utracona. Droga ku śmierci, bo z każdym słowem jest się bliżej milczenia, bliżej końca opowieści. Powroty w śmierć: bo książki, motywy, tradycja wracają w innych książkach. I powroty w śmierć: bo do ukochanych książek się wraca, choćby miało to oznaczać śmierć. Tylko śmierć nadaje sens i tylko ona go odbiera.